

## Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur

François Albera

Volume 10, numéro 2-3, printemps 2000

Cinéma et intermédialité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024814ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024814ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Albera, F. (2000). Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur. *Cinémas*, 10(2-3), 27–38. <https://doi.org/10.7202/024814ar>

### Résumé de l'article

L'auteur se propose de dégager les conditions de possibilité d'un phénomène : l'apparition sur nos écrans de cinéma et de télévision d'agencements dont la nature ne se laisse appréhender ni par les conditions de la diégétisation ni par celles de la narrativisation. Ce cinéma d'un genre nouveau, qui joue de matériaux hétérogènes et produit un espace à parcourir, « cinéma d'exposition » donc, soulève la question de l'intermédialité. Cette question conduit à une entreprise archéologique qui prend appui sur la réflexion théorique d'Eisenstein.

# Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur<sup>1</sup>

François Albera

## RÉSUMÉ

L'auteur se propose de dégager les conditions de possibilité d'un phénomène : l'apparition sur nos écrans de cinéma et de télévision d'agencements dont la nature ne se laisse appréhender ni par les conditions de la diégétisation ni par celles de la narrativisation. Ce cinéma d'un genre nouveau, qui joue de matériaux hétérogènes et produit un espace à parcourir, « cinéma d'exposition » donc, soulève la question de l'intermédialité. Cette question conduit à une entreprise archéologique qui prend appui sur la réflexion théorique d'Eisenstein.

## ABSTRACT

In this article, the author proposes to explore the conditions of possibility of a phenomenon : the appearance on our film and television screens of arrangements that, given their nature, can not be understood according to the conditions of neither diegetization, nor narrativization. This cinema of a new genre, that plays with heterogeneous materials and produces a space to be explored, "a cinema of exposition" therefore, raises the question of intermediality. This question then leads to an archeological enterprise that draws on the theoretical reflections of Eisenstein.

En nous référant à la réflexion esthétique d'Eisenstein, notre propos est de dégager les conditions de possibilité d'un phénomène : l'apparition sur nos écrans de cinéma et de télévision d'agencements dont la nature ne se laisse plus appréhender par les trois conditions de la diégétisation classiquement évoquée en sé-

miologie du cinéma — construire un monde, effacer le support, créer un espace habitable par un personnage — ni par celles de la narrativisation — situation posée initialement, perturbation, établissement d'une nouvelle situation<sup>2</sup>. Du moins ces conditions sont-elles profondément transformées, qui permettent d'agencer des images et des sons répondant à des systèmes de représentation, à des formes d'exposition *différents* et qu'on ne gagnerait pas à coucher au lit de Procuste des catégories narratives. Aussi parlerons-nous d'un « cinéma d'exposition », par analogie avec la situation spatio-temporelle de l'exposition artistique (ou de l'exposition en général : on sait à quel point les expositions universelles furent marquantes pour la pensée de la modernité, de Baudelaire à Benjamin) et avec l'activité qu'elle induit de la part du spectateur-visiteur : déplacement plus ou moins aléatoire, temporalité variable, faisceaux de récits saisissables par « tous les bouts ».

C'est parfois littéralement que l'ordinateur a imposé une idée du parcours, du voyage, de l'exploration, de la flânerie (du cédérom le plus fruste au plus élaboré, tels *Immemory One*, *Beyond*, etc.), idée qui gagne un cinéma d'un genre nouveau. Pensons à *Level Five* (Marker, 1997), à *The Pillow Book* (Greenaway, 1995) ou encore à certains travaux vidéo de Jean-Luc Godard (en particulier ses *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998), que *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) et *Le Gai Savoir* (1968) annonçaient. Ce cinéma d'exposition, ces modèles de déplacement sont particulièrement aptes à jouer de matériaux hétérogènes, de supports et de médias différents qui apparaissent en tant que tels plutôt que d'être représentés ou soumis à l'autorité d'un média dominant. D'ailleurs peut-on parler d'intermédialité quand les différents médias sont intégrés sous la loi d'un seul ou qu'ils disparaissent, instrumentalisés par lui ? Seuls les films qui accueillent des systèmes techniques et symboliques sur le mode de la greffe créent de l'intermédial, lequel exige la présence de pôles *entre* lesquels circule et se constitue cette symbolisation ; cette « dialogie » véritable est la condition de l'« entre », de l'*inter-*.

Si notre travail consiste à faire une « archéologie » d'une telle intermédialité, à en trouver des antécédents, il ne répond pas au modèle diachronique présenté par André Gaudreault et Philippe Marion au colloque d'où le présent texte tire son origine<sup>3</sup>. Selon

ces deux auteurs, le cinéma naissant a d'abord été « naïvement intermédial », puis il s'est spécifié, cette phase identitaire le menant à une intermédialité « négociée » sur la base de sa spécificité. Ce processus d'évolution qui, de l'enfance à l'âge adulte, évoque les trois âges de l'homme — à quoi l'on pourrait ajouter une phase zéro (conception, pro-jet) et une phase terminale (la mort du média) — a ce défaut qu'il tend à linéariser, à enchaîner les stades comme autant d'étapes qui excluent les branches adventices, les culs-de-sac, voire les régressions, ce que font également les schémas ontogénétiques de l'évolution de l'homme. C'est précisément un *récit*, et qui est fort parent de la voie royale tracée par les premiers historiens du cinéma, en particulier Georges Sadoul (avec ses trois moments : pré-cinéma, naissance du cinéma, le cinéma devient un art).

Or, la brève histoire du cinéma offre un foisonnement de voies divergentes, de possibles parfois incomplètement actualisés, que des études empiriques mettent en lumière et qui sont régulièrement réactualisés lorsqu'il s'agit d'opérer une sortie du système « canonisé ». Et cela, la notion eisensteinienne de cinématisme permet de l'appréhender : pour Eisenstein, le cinéma est à l'œuvre *avant* son émergence réelle et cette cinématographicité se révèle *a posteriori*, comme les précurseurs de Kafka selon Borges, ou... Marx : l'anatomie de l'homme est la clé de l'anatomie du singe. Dans cette perspective, on dira volontiers que le cinéma est d'emblée intermédial ou intermédiatique, mais quant à sa « naïveté », c'est moins sûr. Les tâches dont on charge le cinéma depuis Boleslaw Matuszewski (1898), qui vont de l'archivage des événements à la régulation sociale en passant par la pédagogie, ne sont pas impensées. Ouvrons un *Ciné-Phono-Gazette* d'avant 1910 : les théories « prospectives » sur le cinéma et le phono comme proto-télévision foisonnent, et aussi ces traits caractéristiques — vitesse, simultanéité, ubiquité, simulation, présence, mondialisation, etc. — que déclinent inmanquablement les discours accompagnant l'évolution des médias<sup>4</sup>.

Le processus de légitimation artistique du cinéma s'est exercé à l'endroit d'une catégorie de films ; il aboutira par l'intermédiaire des critiques, écrivains, dramaturges, etc., qui lui appliquent les catégories en cours dans le champ artistique (y compris

l'opposition académisme/avant-garde). Nous le voyons dans le discours critique qui revendique cette légitimité culturelle — on affirme « le cinéma devient un art », on annonce que la bourgeoisie vient au cinéma<sup>5</sup> — en épurant le cinéma de son intermédialité constitutive. Ainsi, dans ses éditoriaux du *Ciné-Journal* de 1911, Georges Dureau plaide pour l'autonomisation du média. Il met en question les visées d'ordre moral ou pédagogique, faisant valoir que le cinéma est un but et non un moyen. Il critique le bruitage « de coulisses », admet la musique dans la mesure où les spectateurs ne sont pas parvenus à un point d'intelligence suffisant, mais postule qu'il faut faire le moins de bruit possible, voire pas de bruit du tout, pour que le Cinématographe reste un art<sup>6</sup> ; une année auparavant, il considérait d'un bon œil aussi bien la musique et les bruitages que la performance. Ce processus-là s'accomplit « au détriment » d'autres visées — informative, conservatoire et pédagogique —, d'autres institutionnalisations sociales que celle du spectacle illusionniste<sup>7</sup>.

### Il n'y a plus de perspective

Ici un « détour » s'impose, car la venue d'Eisenstein au cinéma s'effectue dans un contexte dont la singularité mérite attention. C'est que le cinéma soviétique va « retrouver » l'intermédialité originaire du film — ou construire une intermédialité particulière — sans pour autant le faire sur le mode « intégratif » évoqué plus haut, qui s'apparenterait à de l'intertextualité ou, en tout cas, témoignerait de la domination d'un cinéma exerçant sa loi. Quand André Gaudreault et Tom Gunning ont repris le terme d'« attraction » à Eisenstein pour qualifier une modalité discursive du cinéma des premiers temps<sup>8</sup>, cette rétroaction indiquait bien qu'en 1924-1925, quelque chose s'effectuait sous une forme *comparable* à ce qui s'effectuait en 1908, mais revendiquée, assumée, celle du choc et non de l'homogénéité. Surtout, l'avant-garde russe voulait désaliéner le cinéma « embourgeoisé », « artistisé », lui redonner une vigueur sociale, politique également, sur la base de sa réalité technique, précisément extra-artistique (comme Benjamin l'a fait avec la photo).

De *Kino-Fot* à *Lef*, sous les plumes de Maïakovski, Vertov, Gan, Sokolov, Koulechov, Arvatov, il y a là un geste fondamen-

tal qui s'énonce programmatiquement : 1. le film est modélisateur de pratiques artistiques comme le théâtre et la peinture, la photographie, l'architecture, le livre, etc. ; 2. le film est convoqué en tant que tel par d'autres médias (scène théâtrale, rue) ; 3. le cinéma se ré-approprie son essence intermédiaire « aliénée » en convoquant sur pellicule des systèmes de communication et de représentation hétérogènes sans souci de les faire « fusionner » ; 4. le film est considéré comme un lieu de croisement intermédiaire idoine : perspective centrée sur l'information et la communication, hypothèse « télévisuelle » interactive (voir les travaux de Gan, Arvatov et Lissitzky). Pendant les réunions on filme les participants, pratique propre à éveiller une conscience de masse de la masse — construction identitaire, si l'on veut. Ou encore, on diffuse d'autres images — des images du monde — en contrepoint des propos de l'orateur. On observera l'absolue différence entre cette pratique soviétique et celle de la mise en scène de masse des nazis chez Leni Riefenstahl, précisément sous l'empire de l'esthétique, comme l'avaient bien vu Kracauer et Benjamin.

Ces positions produisent des effets bien au-delà de l'avant-garde, par exemple dans le cinéma plus prosaïque de la Mejrabpom, où des séquences didactiques avec schémas et discours frontaux interrompent le récit et suspendent les codes de la comédie ou de l'aventure<sup>9</sup>.

Venons-en maintenant à Eisenstein. Qu'est-ce qui se joue dans ses films, ses dessins et sa théorie esthétique qui dessine un nouveau cadre formel<sup>10</sup> ? Une certaine définition du média cinéma qui permet de l'appréhender hors de son fatal défilement (sur le plan technologique) et de sa non moins fatale diégèse ancrée dans une représentation de l'espace et du temps accordée à la perception du monde de « l'homme ordinaire ». Cette définition fait du cinéma un lieu d'écriture, une surface d'inscription ou d'exposition qui trouve aujourd'hui une belle relance dans les films cités plus haut, dans ce cinéma d'exposition qui devrait se démultiplier à proportion de l'hybridation des techniques.

Examinons brièvement cette question en restreignant d'emblée notre objet au champ artistique. Dans le chapitre « Montage vertical » de *The Film Sense*, Eisenstein cite assez

longuement un article de Guilleré paru dans *Le Cahier bleu* de 1933 et intitulé « Il n'y a plus de perspective » :

Auparavant la science de l'esthétique reposait tranquillement sur le principe de la *fusion* des éléments. En musique : sur une ligne mélodique continue tissée autour d'accords harmoniques ; en littérature : sur la fusion des éléments d'une phrase à travers les conjonctions et les transitions ; en art : sur les continuités des formes plastiques et sur les structures des combinaisons de ces formes.

L'esthétique moderne est construite sur la *désunion* de ces éléments accusant les *contrastes* les uns des autres : la *répétition* d'éléments identiques servant à renforcer l'intensité du contraste.

[...] dans la forme du jazz... nous trouvons une expression typique de cette nouvelle esthétique.

Ses éléments fondamentaux : syncopation et prédominance du rythme. Cela supprime les lignes doucement incurvées, les enjolivures, les phrases en forme de boucles de cheveux, caractéristiques de Massenet, et toutes les lentes arabesques. Le rythme s'exprime par des angles, arêtes saillantes, profil aigu. Il a une structure rigide, solidement bâtie. Il tend vers la plastique. Le jazz recherche le volume du son, le volume de la phrase. La musique classique était disposée en plans (et non en volumes), des plans horizontaux et verticaux, créant une architecture aux proportions vraiment nobles : des palais avec des terrasses, des colonnades, des escaliers monumentaux s'éloignant tous en une profonde perspective. Dans le jazz, *tous les éléments sont placés au premier plan*. C'est une loi importante que l'on peut trouver dans la peinture, dans la mise en scène théâtrale, dans le cinéma et dans la poésie de cette période. La perspective avec son foyer fixe et son point de fuite a abdiqué.

Dans l'art aussi bien que dans la littérature, la création se développe avec *plusieurs perspectives simultanément employées*. L'ordre du jour est la synthèse complexe, superposant les vues d'un objet d'en bas et d'en haut.

La perspective ancienne ne nous donnait qu'une conception géométrique des objets, comme ils n'auraient pu être vus que par un œil idéal. Notre perspective nous montre les objets comme nous les voyons, avec nos deux yeux, à *tâtons* (1976, p. 268-270).

La notion de perspective et de profondeur réalistes, poursuit Guilleré, est balayée par le flux nocturne de la publicité électrique. Proches ou lointaines, petites (au fond) ou grandes (au premier plan), jaillissant dans l'air et s'évanouissant, courant ou tournoyant, éclatant et disparaissant, toutes ces lumières tendent à abolir la notion même d'espace réel, elles se fondent enfin en un seul plan de points lumineux colorés et de lignes de néon. Les phares des autos, les lumières des tramways, les reflets miroitants sur les pavés humides, les reflets dans les flaques d'eau, tout cela détruit notre sens de la direction (haut/bas).

Guilleré parle de jazz mais sa métaphore, on l'a vu, est plastique, voire architecturale. Eisenstein quant à lui envisage le cinéma, comme il en a coutume, dans ses conditions de possibilité artistiques, culturelles et sociales, considérant les bouleversements dans les régimes de la vision et de la visualité liés à l'ère industrielle. La visualité occupe une place croissante (vitrines, fenêtres, « vues ») mais changeante en raison de paramètres comme la vitesse. Train et automobile transforment la représentation : dans un tableau atypique de Matisse, *Au volant*, l'espace est celui de l'intérieur d'une automobile dont les vitres latérales et le pare-brise donnent accès à la route et au paysage. Le cadre est souligné (pare-brise) mais il est mobile et il pluralise le regard en même temps qu'il l'encadre. Matisse dispose bien un point de fuite, mais vu d'une automobile, vecteur, après le chemin de fer, d'une dislocation du paysage (chez Mirbeau, Proust, la voiture n'est plus soumise à la loi de la pesanteur, elle vole, virevolte, fonce et le paysage lui-même vient à sa rencontre, se renverse, etc.). Déjà, dans ses paysages, Courbet abolit le « point de vue » (il se gausse de Baudelaire qui veut lui en montrer un : une « carte postale » en quelque sorte !) et ses paysages sur l'Atlantique, purement horizontaux, n'ont ni bords ni cadres ; ils sont disloqués (par quoi ils impressionneront fort Nicolas de Staël). Comme autant de jalons, quelques œuvres permettent de marquer cette éviction de la perspective dans le contexte de la ville industrielle, des chocs et des courts-circuits qui la caractérisent.

On connaît le tableau de Manet, *Le Chemin de fer* (1872), où une petite fille, de dos, regarde à travers des grilles, « absorbée »



dans le tableau (au sens de Michael Fried), tandis que sa gouvernante, assise face à nous, lève les yeux de son livre ouvert sur ses genoux pour nous regarder. Derrière la haute grille, rien ; ni profondeur ni paysage, mais une fumée blanche, celle d'un train qui a déjà disparu. La perspective est ici bouchée au sens propre et de surcroît barrée par la grille, le regard de la petite fille déjoué, annulé (elle en est comme « aplatie », elle devient une effigie, une carte à jouer : c'est le contraire d'un Caspar Friedrich avec un spectateur de dos face à l'immensité où il s'absorbe et qui le prolonge). Le chemin de fer échappe à la représentation contrairement au livre, etc.

Dans un Caillebotte de 1876, *Le Pont de l'Europe*, on trouve une perspective accusée : le pont vient en diagonale vers le spectateur depuis le fond, les bâtiments au loin, sur l'autre rive, soulignent l'effet d'éloignement et les personnages en gibus et crinoline, opportunément placés à mi-chemin, accusent encore cet effet de profondeur qu'un chien, venant en sens inverse, comme filmé en courte focale, avec son museau qui s'allonge vers le point de fuite, désigne, indicateur de profondeur. Pourtant, ce paysage urbain qui reprend les paramètres du chemin de campagne à la Corot, creusant la surface de la toile dans sa profondeur, est décentré par la présence d'un personnage en blouse de travail, un ouvrier, qui regarde latéralement, hors champ. Ce regard-là fait pivoter à 90° l'ordre perspectif (retenons le terme « pivoter »). Là aussi le chemin de fer vient bouleverser l'ordre paisible de la représentation : il y échappe, il désarticule cet espace. Dans un autre Caillebotte (*Sur le pont de l'Europe*, vers 1876-1880), les superstructures métalliques du pont de l'Europe bouchent l'espace, empêchent la vision des trains dont on percevait confusément les fumées, l'absorption dans le spectacle des personnages — là encore déjouée — nous en frustrant.

« Il n'y a plus de perspective » conduit à considérer la surface comme un tableau à plusieurs entrées (le tableau de Mendeleïev, si l'on veut), où l'on peut entrer de plusieurs côtés. Plus d'un dessin d'Eisenstein ou plus d'un document collé par lui dans ses textes l'attestent (tableau du yin et du yang, dessin chinois d'une ville médiévale, tableau de Bourliouk, etc.<sup>11</sup>). L'espace devient en quelque sorte *flottant* : c'est le principe que met en œuvre El

Lissitzky dans sa peinture et, au-delà, dans ses conceptions spatiales, ses espaces d'*exposition*: de tableaux d'abord, puis de photographies et de films. Ainsi sa mise en espace de la section russe dans l'exposition *Film und Foto* en 1929 à Stuttgart, et dans de nombreuses autres manifestations ou expositions commerciales ou de propagande.

En l'occurrence, c'est le cinéma qui dynamise et dynamite de cette manière l'espace de la représentation, saisi cependant à rebours du procès d'homogénéisation (diégétisation-narrativisation) qui est le sien au cours des années 1910-1920: Lissitzky a dit l'importance capitale qu'a eue pour lui, plasticien et architecte, la vision des films d'Eggeling (comparable, dit-il, à la révolution cubiste) pour ce qu'ils mettent en jeu dans l'ordre de la transparence, la superposition des formes architectoniques, leur réversibilité, etc. C'est à cette cinématisation de l'espace que se livre également Moholy-Nagy, lui dont le scénario d'un projet de film (*Dynamik der Großstadt*, 1921-1922) consiste en plusieurs pages d'images de différentes tailles, de mots et chiffres dont la typographie varie, de flèches et éléments constructifs agencés sur la surface de la feuille et permettant des entrées multiples, des parcours différents de la part du lecteur-spectateur. Car le livre et le film sont deux médias qui échangent leurs caractéristiques dans le travail de ces plasticiens: Lissitzky, dans une brochure sur le cinéma japonais, conçoit un livre « interactif » (si tout livre l'est, ici on parcourt le livre en plusieurs sens, on revient, on recompose après coup, etc.) comme Rodtchenko et Stepanova en 1936 avec *Le Cinéma en URSS*.

## Renversement

La réflexion d'Eisenstein à la fin des années vingt (lui qui évolue dans les mêmes groupes d'artistes constructivistes que les plasticiens susnommés et travaille avec Lissitzky) intègre donc cette idée de l'exposition du film, de sa spatialisation, et le modèle du parcours du spectateur: son collage de photogrammes de *La Ligne générale* pour *Documents*, la revue de Georges Bataille, est à cet égard exemplaire<sup>12</sup>. Il va enfin concevoir un projet de film « flottant », sans ancrage terrestre, offrant simultanément *tous* les points de vue: c'est *Glass House* (1927-1931)<sup>13</sup>.

Dans des notes écrites peu avant sa mort, en 1946, après avoir vu à Moscou des tableaux venus de Dresde (prises de guerre) avant leur accrochage, Eisenstein réfléchit à nouveau à ces notions de renversement, d'apesanteur. En effet, le camarade Rotenberg, conservateur et transporteur des « trésors du musée de Dresde »,

[...] aime retourner les tableaux et les reproductions. Il dit que seules les œuvres les plus parfaites supportent la position inversée, la tête en bas! [...] Qu'est-ce que cela signifie? Cela signifie qu'à un stade déterminé de l'inspiration — [...] l'image visuelle obtient dans le cadre de la composition une stabilité multilatérale (circulaire). Elle acquiert une harmonie « intérieure » littérale par la création de « son » monde personnel, nouveau, autonome, tout comme les planètes, tout comme la terre qui a son centre intérieur d'attraction circulaire pour toutes ses parties constituantes... mais non fixée « au bas », à un point d'appui « terrestre » (1997-1998, p. 164).

Cette autonomie de la forme contrevient, on le sait, aux dogmes wölffliniens sur la non-réversibilité des images picturales (une diagonale gauche-droite ou droite-gauche ne s'équivalent pas, l'une monte, l'autre descend), voire à des théories d'artistes non figuratifs comme Kandinsky et son disciple Max Bill, pour qui la couleur a un poids, la composition induit un sens. On peut observer cependant que tout un courant contemporain a fait de la *réversibilité* la pierre de touche de son principe artistique. Sans parler de Duchamp qui réalise son *Fountain* (1917) en faisant pivoter l'urinoir de 90° et de Daniel Spörri qui accroche verticalement des tableaux-collages d'objets « vus » en plongée verticale, ou plus simplement encore de Georg Baselitz dont les figures sont tête en bas, Rauschenberg ou même Rothko ont pu procéder de la sorte. Le N° 46 de Rothko (1959) offre ainsi des plages de couleur verticales plutôt qu'horizontales, mais l'examen de près de la toile révèle des coulures perpendiculaires qui attestent que le travail s'est effectué dans un autre sens que l'accrochage et que celui-ci est peut-être aléatoire.

Eisenstein poursuit sa réflexion sur la réversibilité et la composition autocentrée, circulaire, sans pesanteur, en la reliant à la fois au vol des anges et à l'espace intra-utérin (le *Mutter-leib* de

Ferenczi), en examinant enfin des compositions de « femmes au bain » de Degas, organisées selon une structure foétale.

Concluons en remarquant que l'autonomie de l'image, sa déliaison d'avec tout centre de gravité offre un espace utopique chez Lissitzky et Moholy-Nagy et chez le « jeune » Eisenstein. De même, tout un courant du film ou de la vidéo et, aujourd'hui ou demain, de l'image d'ordinateur, y trouve l'espace mental de la libre disposition, des mises en rapport, du montage généralisé : les Marker des essais filmés, Godard période militante et vidéo de télévision, Johan van der Keuken, Harun Farocki et bien d'autres (dans l'art, Bruce Nauman, Vito Acconci, Dan Graham, etc.).

Cependant, tel l'Eisenstein finissant, se protégeant d'un environnement extérieur oppressif en se réfugiant dans l'imgo du sein maternel, l'autonomie des images qu'offrent Internet et les cédéroms ne dessine-t-elle pas aussi un espace protégé, flottant, sans altérité ? La plupart de ces nouveaux « textes » proposent une plongée dans un univers intérieur de plus en plus intime — où l'on recourt même aux caméras miniatures de stomatoscopie et autres explorations visuelles du corps — et, au niveau global, le réseau et ses navigateurs postulent une sorte de nouvelle sphère autonome, universelle, fusionnelle, pacifiée, une « image globale du monde » qui intériorise ce monde : cela n'évoque-t-il pas ce que Lacan appelait « l'équilibre parasitaire de la vie intra-utérine » ? Dès lors, à quand le sevrage ?

Dans un petit film sans prétention mais assez réussi, intitulé *La révolution sexuelle n'a pas eu lieu*, une jeune cinéaste française, Judith Cahen, mêle à égalité des images de cinéma et des images virtuelles, l'écran de l'ordinateur venant occuper celui du film, s'y substituer, voire l'englober, puisqu'on « creuse » la surface de l'ordinateur, on y entre et on y crée un deuxième film. Mais ces types d'images différents — reportage dans la rue, mise en scène frontale, image virtuelle, etc. —, elle les fait se heurter en donnant toujours à l'une d'elles la place du « réel ». La critique lui en a beaucoup voulu de rompre le charme de l'un ou l'autre de ces régimes de croyance...

Université de Lausanne

## NOTES

1 Rappelons que le sigle *SME* est constitué des initiales de celui qui se trouve au cœur de la présente étude, Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein.

2 Il peut paraître « provocateur » de ramener la longue et riche réflexion narratologique à ces définitions minimales, mais il s'agit précisément d'aborder certains phénomènes en dehors d'elle. Au reste, ces points servaient de base à Roger Odin dans son exposé sur le cinéma amateur au colloque d'où le présent texte tire son origine. Voir Roger Odin, « Sémio-pragmatique et intermédialité » (*Sociétés & Représentations*, « La croisée des médias », n° 9, 2000, p. 115-127).

3 Voir André Gaudreault et Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois » (*Sociétés & Représentations*, « La croisée des médias », n° 9, 2000, p. 21-36).

4 D'ailleurs, il n'y a qu'à remonter à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle — pensons à Villiers de L'Isle-Adam, Jules Verne, Didier de Chousy, Alfred Jarry, Albert Robida, etc. — pour trouver un ensemble d'utopies littéraires qui mettent en place cet espace de références.

5 *Ciné-Journal*, n° 173, 16 décembre 1911.

6 *Ciné-Journal*, n° 162, 30 septembre 1911.

7 Institutionnalisations où la question de l'auteur n'occupe pas la même place, ce qui pourrait aussi servir de moyen de comparaison avec la télévision.

8 Voir André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma? », Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (direction), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches* (Paris : Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63).

9 La fonction cruciale du « bonimenteur-conférencier » dans ce cinéma entre dans cet ensemble de pratiques de diffusion (on a abordé la question lors du colloque sur les intertitres à Udine en 1997 et elle fait l'objet d'une recherche approfondie de la part de Valérie Posener).

10 Formel ne veut pas dire formaliste. À ce propos, on se reportera à l'étude de Meyer Schapiro sur les formes ou signes non mimétiques de l'image : « On Some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicle in Image-Sign » (*Semiotica*, vol. 1, n° 3, 1969, p. 223-242) ; cette étude a été publiée en français sous le titre « Champ et véhicules dans les signes iconiques » (*Critique*, vol. 29, n° 315-316, 1973, p. 843-866).

11 Ces exemples se trouvent dans le recueil de ses textes intitulé *Cinématisme* (Bruxelles : Éditions Complexe, 1980).

12 Voir *Documents*, n° 4 (1930), p. 218-219.

13 Voir le scénario et notre présentation du projet dans *Faces. Journal d'architecture*, n° 24 (1992).

## OUVRAGES CITÉS

Eisenstein, Sergueï. [« Élan pour planer »]. *Kinoviedtcheskie zapiski*, n° 36-37 (1997-1998), p. 155 à 164.

Eisenstein, Sergueï. *Cinématisme*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1980.

Eisenstein, Sergueï. *The Film Sense*. New York : Harcourt, Brace and Co., 1942 ; édition française : *Le Film : sa forme/son sens*. Paris : Christian Bourgois, 1976.